

## **ФАНТАСТИКА В ТЕАТРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ**

Фантастическое и правдоподобное на протяжении столетий дополняли друг друга. Новейшее время – не исключение: его рациональное начало не отменяет потребности человека в воображаемой реальности. И именно на этот период в рамках западной цивилизации приходится максимальное развитие фантастической образности. В наибольшей степени данная тенденция воплощается в таких видах искусства, как литература и кинематограф. В меньшей – в живописи и театре. Тем не менее фантастика в театре<sup>1</sup> заслуживает отдельного разговора. Выражается она в первую очередь в сюжете произведения, и способы ее внешней презентации оказываются вторичными – в отличие от кино, в котором зрительным образам уделяется не меньше внимания, чем развитию событий. В театре же фантастичность через визуальный ряд передается достаточно условно. Например, разделение мира на земной и загробный достигается такими средствами, как формирование двухуровневого пространства сцены: духи обитают на более высоком уровне. Однако живые и мертвые могут находиться и в одной плоскости: комическими оказываются сцены, в которых одни персонажи не видят других (кстати, при подобном подходе не требуется создания дополнительного антуража). Сказочная и научно-фантастическая образность может обеспечиваться за счет замысловатых костюмов и декораций. Но для театра более важным является не формирование неправдоподобного образа, а сюжет – и то, как он будет адаптирован для сцены, какой будет степень условности, зависит уже от режиссера.

Корпус текстов, составляющих театральный репертуар новейшего времени, неоднороден по своему содержанию и включает в себя как произведения, изначально предназначенные для сцены, так и переработки поэзии или прозы; как современные, так и созданные в другие эпохи. Последние сохранили свою актуальность в первую

---

<sup>1</sup> Библиографию по данному вопросу с вступительной статьей А. Щербака-Жукова «Через четвертую стену – в четвертое измерение» см.: Библиография. – 1995. – № 6. – С. 45–61.

очередь благодаря гармоничному сочетанию талантливого изложения с постановкой важнейших этических проблем. И многие фантастические образы, которые использовались авторами прошлых столетий, сохраняют свою культурную значимость и в XX – начале XXI в., о чем свидетельствует обращение современных драматургов к той же образной системе, что была характерна и для их предшественников. Однако адаптируется она драматургами новейшего времени не полностью.

Так, в театральных постановках XIX в. (в первую очередь в музыкальных, поскольку в драматических доминирует реализм) значительное место занимали пьесы на сказочно-мифологические сюжеты, что было связано с возрастанием интереса к родной культуре, ее фольклорному наследию. Именно в русле этой тенденции немецкий композитор Р. Вагнер создавал свои оперы, основанные на национальной мифологии, которые с 1882 г. и по настоящее время исполняются на ежегодном Вагнеровском фестивале в городе Байрёйт (Германия). (В России самым масштабным за последние годы обращением к его творчеству стали постановки В. Гергиева на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге.) В качестве источников своих произведений использовали фольклор или его литературные переработки и отечественные композиторы. На протяжении многих десятилетий на театральных сценах идут оперы-сказки «Руслан и Людмила» (1842) М. И. Глинки, «Золотой петушок» (1907), «Кашей Бессмертный» (1902), «Снегурочка» (1881), «Садко» (1896) Н. А. Римского-Корсакова... Позднее, в XX в., произведения, основанные на национальном фольклоре и несущие в себе элемент фантастического, практически не создаются. Это происходит не от того, что фольклор в рамках индустриальной цивилизации становится менее актуальным. Напротив, во многих сферах жизни мы наблюдаем процессы ремифологизации, что проявляется и в реконструкции традиционной культуры и ее верований в рамках отдельных субкультур, и в обращении искусства к сказочно-мифологическим, фольклорным сюжетам (в литературе и кинематографе в XX столетии появилось и приобрело большую популярность такое направление, как фэнтези, которое актуализирует образы древнейших верований – действующими лицами становятся если и не сами мифологические персонажи, то «скалькированные» с них герои). Однако в театре тенденции

ремифологизации практически не проявились (если не считать традиционного для западной цивилизации интереса к античности)<sup>2</sup>.

Изредка в сюжет могут вводиться волшебные предметы<sup>3</sup>. Например, в детективе Б. Акунина «Инь и Ян. Черная версия», поставленном в 2005 г. в паре с рационалистической версией того же сюжета «Инь и Ян. Белая версия» на сцене Российского академического молодежного театра (Москва) режиссером А. Бородиным, древний китайский веер может исцелять людей либо нести им смерть, делая при этом сам мир хуже или лучше. Тем самым в повествование в ходе авторской литературной игры вводится «волшебный предмет» – неотъемлемая составляющая мифологических, а затем и сказочных сюжетных конструкций. В этом случае не происходит полноценной ремифологизации, однако обращение к мифологическому образу, пусть и «точечного характера», мы всё же наблюдаем.

Сближают традиционную и современную драматургию образы, связанные с квазирелигиозной тематикой<sup>4</sup>.

В большом количестве театральных произведений прошлых столетий встречаются призраки. Одним из наиболее известных литературных призраков эпохи Возрождения является тень отца Гамлета (за предшествующие столетия «Гамлет» (1601) У. Шекспира выдержал сотни постановок, в настоящее время идет в таких московских театрах, как МХТ им. Чехова, театр на Юго-Западе, театр Российской Ар-

---

<sup>2</sup> См. об этом: Азарова В. В. Античная тема в музыкальном театре И. Стравинского. Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. – Л., 1988. – 24 с.; Кривошеева А. В. Античность в музыкальной культуре серебряного века (музыкально-театральные искания). Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. – М., 2000. – 23 с.; Очман А. В. Возвращение Геракла. Античные мотивы и образы в отечественной драматургии второй половины XX в. – Пятигорск: Пятигорский лингвистический ун-т, 2003. – 114 с.; Попкова Л. В. Трактовка античного мифа в оперном творчестве Р. Штрауса. Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. – Л., 1991. – 20 с.; Савельева О. О. О реминисценции одного античного сюжета у М. Цветаевой // Античность в контексте современности. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – с. 138–149.; Хрусталева О. О. Античный миф в драматургии русских символистов. Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. – Л., 1988. – 24 с.; Шарыпина Т. А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1998. – 136 с., и др.

<sup>3</sup> Фетишизм, вера в сверхъестественную силу вещей, относится к древнейшему пласту религиозно-мифологических представлений; в процессе разрушения мифологического сознания волшебный предмет оказывается включенным в фольклорные повествования – сказки и легенды; впрочем, и в современной культуре фетишизм не потерял актуальности: распространенными являются представления о талисманах и оберегах, чудотворных религиозных реликвиях, вещах, приносящих удачу.

<sup>4</sup> Определение квазирелигиозной фантастики мы давали в работе «Неомифологическая фантазия в фантастике XX века» (М.: Международный центр фантастики, 2006. – С. 19): «Под квазирелигиозной фантастикой подразумевается фантастика, эксплуатирующая образы различных сверхъестественных существ, в той или иной степени связанных с существующей религиозной (преимущественно христианской) картиной мира; приставка “квази” используется, поскольку в фантастике этого рода отсутствует ортодоксальная религиозность».

мии). В эпоху Просвещения разрабатывались теоретические основы допустимости использования подобных образов в театре: классицистический канон предполагал ориентацию на «идеальность» как непосредственную составляющую искусства и оправдывал использование сверхъестественных образов, если те служили воплощению высшей идеи автора. Так, Г. Э. Лессинг, рассуждая в «Гамбургской драматургии» о вольтеровской «Семирамиде», поставил вопрос о возможности использования в пьесах привидений и духов и пришел к выводу, что вера или неверие никоим образом не должны препятствовать созданию идеальной ситуации, «иллюзии, побуждающей сочувствовать тому, что изображает поэт»: «Мы не верим в привидения. Это может только значить, что в этом вопросе, относительно которого можно сказать почти столько же за, сколько и против, который не решен и не может быть решен, господствующее воззрение больше склоняется в сторону отрицательных доводов. Но неверие в привидения в этом смысле не может и не должно мешать драматическому поэту прибегать к ним»<sup>5</sup>. Призраки оказались востребованными и в искусстве более позднего времени. На протяжении многих десятилетий популярностью пользуется опера французского композитора Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» (1881), поставленная на многих сценах мира (во втором ее действии дух умершей женщины по приказу лекаря-злодея заставляет свою дочь петь, что оказывается смертельным для девушки). В опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» (1890), как и в первоисточнике А. С. Пушкина, фигурирует призрак графини...

Представления о сверхъестественном составляют и значительный пласт культуры XX века, что находит свое отражение и в повседневных поведенческих стратегиях, и в художественной образности, в т.ч. фантастической. В зарубежной традиции сверхъестественное было составляющей театральной драматургии на протяжении всего XX столетия.

В нашей же стране мистицизм в общественном сознании и, как следствие, на театральной сцене широко представлен лишь в начале и конце XX века, а в Советском Союзе он по идеологическим причинам имеет крайне маргинальный характер. Неприятие сверхъестественного на сцене емко сформулировал в свое время Вл. Маяковский (в одном из лозунгов для спектакля «Баня»), и на протяже-

---

<sup>5</sup> Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. – М., Л.: Academia, 1936. – С. 46.

нии многих десятилетий данная позиция была характерна для всего отечественного театра:

*Классиков  
полные руки набрав,  
внимательней  
пересматривай  
листки,  
чтоб  
через МХАТ  
какой-нибудь граф  
не напустил  
на республику  
мистики*<sup>6</sup>.

Однако начиная с 1990-х гг. сверхъестественное оказалось неотъемлемой составляющей духовной жизни россиян, что отразилось и на театральном репертуаре. В частности, активно стала эксплуатироваться в театральном искусстве тема призраков. Это связано с тем, что она по-прежнему, как и в предшествующие столетия, балансирует на грани между верой и неверием: в средствах массовой информации активно обсуждаются вопросы жизни после смерти, и каждый пытается найти для себя ответ о возможности существования внетелесных форм жизни.

Одним из наиболее распространенных «призрачных» сюжетов отечественного и зарубежного театра является контакт между живыми и мертвыми. Чаще всего этот ход используется для того, чтобы подчеркнуть значимость таких понятий, как жизнь, дружба, долг, любовь... Так, переосмысление этих ценностей осуществляют люди, столкнувшиеся со смертью и потерявшие своих близких. В пьесе Ж. Ануй «Эвридика» (1941) присутствует тема невозможности счастья и любви на земле: Эвридика после своей гибели в автомобильной катастрофе возвращается к Орфею – однако он не может простить ей земных грехов и предпочитает сам уйти к ней в загробную жизнь. Любовь на земле превращается в понятие пошлое и обруганное – и смерть в этой пьесе выступает в нехарактерной для себя роли – как торжество любви.

---

<sup>6</sup> Маяковский В. Мистерия-Буфф. Клоп. Бая. Пьесы. – М.: Детская литература, 1971. – С. 242.

Этические нормы обретают особую эмоциональную силу при их трактовке с позиций «внешнего наблюдателя», покинувшего мир живых. Одним из наиболее ярких произведений, в котором был актуализирован этот подход, стала пьеса К. Чапека «Мать» (1938). Сам автор следующим образом комментировал свой замысел: «Я думал, что тот, кто погиб за что-то порядочное, не умирает и не исчезает, что он продолжает оставаться здесь, среди нас, своей нравственной ценностью или делом, которое он совершил [...] я еще никогда не писал о мертвых [...] они все время меня окружают и настаивают, упрямы, тихо и страшно на своем. И они живые, страшно живые, полные интереса к своей стране и опасности, нависшей над ней, полные любопытства и беспокойства по поводу того, кто и как продолжает их незавершенное дело»<sup>7</sup>. Так, в пьесе «трое из действующих лиц умирают до начала пьесы, другие трое погибают в первых двух актах. Но все они по-прежнему говорят, по-прежнему интересуются жизнью, по-прежнему принимают близко к сердцу дела живых людей»<sup>8</sup>, – герои (муж и сыновья) после смерти объясняют Матери, что судьба не могла сложиться иначе и принять ее было их долгом. И именно восприятие того смысла, который вкладывают в понятие долга умершие, заставляет Мать ради спасения родины отпустить на войну своего младшего сына Тони... Так призраки могут привносить в жизнь людей осмысленность. Иногда это сопровождается разрушением деструктивных установок человеческого сознания. И тогда погибший во второй мировой войне Михеев с того света просит свою жену Полину вновь обзавестись семьей (в повести 1965 г. Б. Вахтина «Одна абсолютно счастливая деревня», инсценировка которой в 2000 г. была поставлена в «Мастерской Петра Фоменко»). А призрак убитой свиньи в пьесе украинского драматурга М. Лодо «Очень простая история» уговаривает молодую женщину не делать аборт и сохранить ребенка (насчитывается уже несколько десятков постановок, в частности, 2002 г. в театре Содружества актеров Таганки, режиссер Н. Губенко, и 2004 г. в театре им. Вл. Маяковского, режиссер А. Поламишев).

Среди распространенных фантастических сюжетов, достаточно

---

<sup>7</sup> Цит. по: Малевич О. Комментарии // Чапек К. Собрание сочинений. В 7 томах. Т. 4. Пьесы. – М.: Художественная литература, 1976. – С. 606.

<sup>8</sup> Гринберг И. «Мать» Карела Чапека // Литературный современник. – 1939. – № 9. – С. 163.

древних по своему происхождению, – наказание за чрезмерно легкомысленное отношение к загробному миру (в частности, его идею можно найти в различных драматических версиях испанского сюжета о Дон-Жуане<sup>9</sup>, относящегося к XIV в. и нашедшему свое отражение в произведениях Ж. Б. Мольера, В. А. Моцарта, А. С. Пушкина, которые востребованы театром вплоть до настоящего времени). Одна из возможных интерпретаций этой темы в драматургии XX столетия представлена в «Неугомонном духе» (1941) английского комедиографа Н. Коуарда – комедии, которая с большим успехом шла в Лондоне в годы Второй мировой войны и позднее<sup>10</sup>, а в России за последние годы была поставлена более чем в десяти отечественных театрах, например, с 1990 г. входит в репертуар театра на Малой Бронной (режиссер-постановщик Ю. Иоффе): возмездие настигает тех, кто ради развлечения играет с загробным миром. Так, общение с призраком приводит к смерти героев пьесы – драматурга Чарльза Кэндэмина, который решил устроить спиритический сеанс с целью подбора материала для своей книги, и его жену Рут. Как смерть героя можно трактовать и финал пьесы «Цуриков» (2003) М. Курочкина (в постановке М. Угарова на сцене московского Центра драматургии и режиссуры – «Трансфер»): герой в рамках туристической поездки решил побывать в аду. Посещение загробного мира – тема традиционная для искусства и нашедшая отражение во многих фольклорных и литературных сюжетах. Причем уже в фольклоре представлены различные варианты последующего развития событий: праведный человек всегда возвращается в мир живых, а неправедный остается в загробном. В указанной пьесе финал неоднозначный: казалось бы, герой вернулся, но обнаружил жителей преисподней у себя дома, что наводит на мысль о том, что сам он уже обрел иную материальность и, если учитывать фольклорный опыт интерпретаций, возвращение это ложное – истинным оно оказалось бы в том случае, если бы Цуриков был человеком хорошим. В таких пьесах возмездие настигает

---

<sup>9</sup> Хотя трактовка смерти Дон-Жуана как возмездия за неуважение к умершему, за глумление над ним и над смертью как таковой не является единственной; существуют и другие ее интерпретации – например, рассмотрение в русле фольклорного сюжета «появление мужа на свадьбе у жены»: муж возвращается из царства мертвых и убивает соперника, см.: Агранович С. З., Рассовская Л. П. Отражение архаических пространственно-временных и социально-этических представлений в трагедии А. С. Пушкина «Каменный гость» // Поэтика реализма. – Куйбышев: Куйбышевский гос. ун-т, 1985. – С. 24–47.

<sup>10</sup> Подробнее см.: Захарян С. А. Жанр «театральной фантазии» в драматургии Нозла Коуарда // Жанровое своеобразие литературы Англии и США XX века. – Челябинск: ЧГПИ, 1985. – С. 15–25.

героев за то, что они относятся к смерти шутя, не принимая всерьез потусторонние законы. Именно подобное отношение становится непосредственным поводом для прихода смерти, хотя грехи, проступки человеческие тоже имеют значение.

Важной темой для театра XX века оказывается рассмотрение самого момента перехода людей из мира живых в мир мертвых. Так, в пьесе итальянского автора Л. Лунари «Трое на качелях» (1989), поставленной в Москве в 2004 г. в театре им. А. С. Пушкина режиссером Р. Козаком, герои оказываются в передней того света, выйти из которой уже невозможно. Целый ряд реплик придает христианский подтекст происходящим событиям, в результате чего уборщица, которая говорит: «С сыном моим единственным люди обошлись так жестоко», – воспринимается как богоматерь... Наступление смерти осмысливается и отечественными драматургами. Так, в пьесе В. Шендеровича «Два ангела, четыре человека», премьера которой состоялась в 2002 г. на сцене театра-студии под руководством О. Табакова, на пороге обычной московской квартиры появляется посланец с того света, который должен оформить документы перед отбытием ее хозяина на небеса. А в комедии Н. Воронова «Страсти по Торчалову» (режиссер Л. Дуров, с 1997 г. идет в театре на Малой Бронной) главный герой – политик Павел Максимович Торчалов – после смерти оказывается на пороге другого мира среди представителей различных эпох. Особый интерес вызывает то, что все эти пьесы позиционируются авторами отнюдь не как мистика или фантастика, а как комедии. В этом есть и определенный парадокс, и продолжение традиции. С одной стороны, тема смерти серьезна и требует воплощения отнюдь не в жанре комедии. С другой – исстари существовала традиция осмеяния смерти, «пира во время чумы», благодаря чему происходит обновление человека и страх перед смертью эмоционально преодолевается.

Не потеряла за последние столетия актуальности и демонологическая тематика. Неоднократно на театральных сценах были представлены варианты произведений о Фаусте. Но и в драматургии XX века проблемы взаимодействия с потусторонними силами – преимущественно в лице дьявола – сохраняют свою злободневность. Впрочем, авторы новейшего времени уходят от стандартной темы дьявола как искушителя, жаждущего заполнить душу человека. Чаще он



оказывается персонификацией абстрактных этических категорий, через его фигуру рассматриваются вечные проблемы соотношения добра и зла. Именно в этом ключе затронул проблему М. А. Булгаков, сценическая версия его романа «Мастер и Маргарита» с 1977 г. идет в московском театре на Таганке (режиссер-постановщик – Ю. Любимов). Сходным образом подошел к проблеме англичанин Д. Брайди в своей пьесе «Мистер Болфри» (1943): в ней к католическому священнику является дьявол в обличье кальвиниста и «доказывает, что первопричиной добра является зло, ибо только при наличии отрицательного начала может существовать положительное. Бытие сатаны оправдывает существование бога»<sup>11</sup>. Т.о., в некотором смысле намечается перемещение образа дьявола из религиозной в этическую сферу, а сама его фигура служит поводом для рассуждений о вечных вопросах бытия.

Следующее направление фантастики, которое не только присутствует в театре XX века, но и стало развиваться преимущественно с этого времени, – фантастика научная. Более широко она представлена в литературе и кинематографе, но и в театре нашла себе место, хоть ее доля по сравнению с пьесами, основанными на мистических сюжетах, значительно меньше.

Обозначим некоторые из возможных театральных сюжетов, основанных на научно-фантастической образности.

Актуальным для культуры XX столетия является критическое отношение к науке, понимание того, что научное знание не является абсолютным; важнейшей с этической точки зрения оказывается тема ответственности ученого за свои разработки. Эти идеи нашли свое отражение в драматургическом творчестве К. Чапека, Ф. Дюрренматта, Б. Шоу... Начиная с 1921 г. пьеса К. Чапека «R.U.R. Россумские Универсальные Роботы» (1920) ставилась не только в Чехии, но также в Англии, Германии, Франции, США, Японии и других странах<sup>12</sup>. В ней описан конец человечества, к которому привело восстание роботов (к слову сказать, именно в этой пьесе данный термин был употреблен впервые, хотя сам образ механического человека неоднократно и ранее описывался в искусстве); за повсеместным приме-

---

<sup>11</sup> Гозенпуд А. А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. – Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1967. – С. 115.

<sup>12</sup> Никольский С.В. Карел Чапек – фантаст и сатирик. – М.: Наука, 1973. – С. 35.

нением труда роботов на производстве и в быту стояла небольшая группа ученых и предпринимателей. Аналогичный взгляд был близок и Б. Шоу, который в одну из пьес цикла «Назад к Мафусаилу» (1920) ввел образ ученого Пигмалиона, создававшего механические подобию людей, убившие своего творца. Адаптирована для сцены была и схожая по идеям повесть М. А. Булгакова «Собачье сердце»: превращение с помощью науки собаки в человека собаку человеком не сделало. Только на московских сценах одноименная постановка идет с 1987 г. в театре им. Станиславского (режиссер А. Товстоногов) и с 2005 г. в театре на Малой Бронной (в последнем случае спектакль называется «HOT DOG», режиссер-постановщик Д. Петрунь). Во всех этих произведениях мы наблюдаем активную позицию ученых, которые с помощью экспериментов проверяют собственные гипотезы и уже в дальнейшем сталкиваются с негативными последствиями этого. В пьесе Ф. Дюрренматта «Физики» (1961) ученый Мёбиус, напротив, пытается всеми силами скрыть от человечества результаты своих открытий относительно закона всемирного тяготения, поскольку боится, что они будут использоваться с преступными целями, – и ради этого не только добровольно обрекает себя на жизнь в сумасшедшем доме (собственно, там и происходит действие пьесы), но и сам идет на преступление (убивает влюбленную в него медсестру), чтобы гарантировать себе пожизненную изоляцию от людей. Однако эти действия ученого не спасают человечество. Драматург идет дальше своих предшественников и поднимает не только вопрос об ответственности ученых за последствия научных открытий (ее необходимость доказывается самим Мёбиусом на протяжении всей пьесы), но и вопрос сопредельный – о невозможности остановить прогресс. «Все, что человек один раз открыл, не может быть больше скрыто»<sup>13</sup>, – к такому выводу приходит ученый, когда понимает, что все жертвы были напрасными, а его разработки уже внедрены в производство.

Близкой темой, которую затрагивает театр, является невозможность достижения счастья (как общечеловеческого, так и индивидуального) благодаря открытиям науки. Эту тему, в частности, разрабатывал К. Чапек. Она присутствует и в упоминавшейся пьесе «R.U.R.»

---

<sup>13</sup> Дюрренматт Ф. Комедии. – М.: Искусство, 1969. – С. 408.

– один из ее героев, Домин, говорит о своем желании видеть человека «владыкой мира». И последствия реализации этой позитивной установки, как мы уже отмечали, оказались весьма плачевны для человечества. В другой своей пьесе 1925 г. «Средство Макропулоса» (на ее основе композитором Л. Яначеком была создана одноименная опера, с 2003 г. идет на сцене Геликон-оперы, дирижер-постановщик Г. Рождественский, режиссер-постановщик Д. Бертман) К. Чапек разрабатывает сюжет, восходящий к древнейшим магическим и алхимическим практикам: поиск бессмертия, которое достигается человеком через употребление особенного эликсира. Однако бессмертие не только не приносит счастья главной героине пьесы Эмили Мартин – оно оказывается столь страшным по своим моральным последствиям, что выслушавшие исповедь Эмили так и не рискуют воспользоваться формулой вечной жизни.

К концу XX века, по мере развития науки, с одной стороны, и усиления тенденций толерантности и культурного релятивизма – с другой, потенциальные изобретения получают иное – позитивное – звучание. В частности, человечные, добрые, думающие роботы действуют во многих кинофильмах последних лет («Я – робот», «Искусственный разум» и др.). И в театре появились спектакли, поддержавшие эту тенденцию. В качестве примера приведем пьесу английского драматурга А. Эйкборна «Отныне» (1987), которая в нашей стране под названием «Синтезатор любви» с успехом идет в театре им. Вл. Маяковского (2002, режиссер Л. Хейфец) и в Красноярском драматическом им. А. С. Пушкина (2003, режиссер-постановщик Б. Уваров). В этой пьесе действие происходит в Англии в недалеком будущем. Главный герой – композитор Джером – стремится сочинить такую мелодию на своем синтезаторе, чтобы каждый услышавший ее проникнулся бы чувством настоящей любви. Но пока музыкант находится в творческом поиске, от него уходят жена и дочь и самым родным существом неожиданно оказывается женщина-робот Нан. Тем самым утверждается, что роботы человечнее людей, и это заставляет зрителей задуматься о своей собственной природе.

Мы перечислили далеко не все тенденции, существующие в театре новейшего времени. Видное место в современной культуре занимают утопии и антиутопии. (Среди наиболее заметных произ-

ведений отечественной драматургии этого рода принято называть пьесы Вл. Маяковского «Клоп» (1929) и «Баня» (1930), впервые поставленные на сцене театра Вс. Мейерхольда.) Использует театр и такой сюжетный ход, как альтернативная история, которая может затрагивать как судьбу целого государства (в спектакле московского театра «Модернь» «Сон императрицы», 2000, автор и режиссер-постановщик А. Максимов, описываются события, которые могли произойти накануне переворота, возведшего Екатерину II на российский трон), так и отдельного человека (несколько раз переигрывает свою жизнь профессор Кюрман в пьесе М. Фриша «Биография», 1967)... Фантастика как культурное явление крайне разнообразна, поэтому и на театральной сцене она может представать под той или иной маской. Но всегда целью обращения к фантастическому будет стремление – как драматурга, так и режиссера – лучше понять действительность, поднять те проблемы, осмысление которых усиливается благодаря выходу за пределы сиюминутного правдоподобия и достоверности.

Подведем некоторые итоги относительно того места, которое фантастика занимает в театре. Согласно социологическому исследованию «Рынок культурных услуг: публика театра 90-х гг.», наиболее популярный театральный репертуар на две трети состоит из детективов, приключений и фантастики<sup>14</sup>. Однако редкий любитель фантастики знает об этом, и редкий театрал признается, что посмотрел на сцене фантастику. Одна из причин, возможно, заключается в том, что любители фантастики и театралы – это различные категории потребителей художественной продукции. Потому при разработке стратегии самопрезентации театра и его репертуара, как правило, в качестве целевой аудитории избирается привычная театральная публика, для которой наличие или отсутствие фантастического элемента в спектакле не принципиально, – а не любитель литературной или кинофантастики, не приученный к театральной условности. Изучая театральную программу, мы практически не встретим определения спектакля как фантастики. Это происходит в очень редких случаях, и чаще всего в репертуаре малопрестижных театров, для которых по-

---

<sup>14</sup> Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес. В 3-х тт. Т. 1. Рынок культурных услуг: публика театра 90-х гг. – СПб.: Алетейя, 2002. – С. 222.

зиционирование спектакля таким образом – шанс привлечь «нетеатральную» публику.

Поэтому в целом фантастика в театре характеризуется той самой особенностью, о которой изредка начинают мечтать писатели-фантасты, говоря о своем желании выйти из «гетто» и стать частью «большой литературы». В театре сложилась именно эта ситуация. Фантастика – не в «гетто», она – в «мэйнстриме». И при этом для человека, не погруженного в театральную жизнь, фантастика и театр – понятия несовместные, поскольку она прячется за такими определениями, как «комедия» и «трагедия». Оттого-то зачастую и создается впечатление, будто фантастики в театре нет. А ведь это далеко не так.